STENDHAL
TRADUCTEUR
DE GOLDONI

Par MANLIO D. BUSNELLI

ÉDITIONS DU STENDHAL-CLUB. — N° 18

1926

STENDHAL
TRADUCTEUR
DE GOLDONI

Par MANLIO D. BUSNELLI

ÉDITIONS DU STENDHAL-CLUB. — N° 18

1926

STENDHAL
TRADUCTEUR
DE GOLDONI

Par MANLIO D. BUSNELLI

ÉDITIONS DU STENDHAL-CLUB. — N° 18.

1926

Exemplaire

n° 35

STENDHAL TRADUCTEUR DE GOLDONI

d'après les papiers inédits de la Bibliothèque municipale de Grenoble

---

Lorsque, au mois de juin 1800, le jeune Grenoblois Henri Beyle entrait à Milan à la suite du général Bonaparte, il ne savait pas un mot ou presque pas un mot d'italien [1]. Il avait lu, il est vrai, dans sa première jeunesse, sur le conseil de son grand-père Henri Gagnon et de son maître Jean-Gaspard Dubois-Fontanelle, la *Jérusalem délivrée*, le *Roland furieux* et peut-être aussi la *Divine Comédie* [2]; mais il avait lu ces livres

[1] Faute d'italien, après avoir franchi le Grand-Saint-Bernard, il s'était servi quelquefois du latin. C'est en latin qu'il avait parlé au curé de Bard, sur la Doire Baltée, dans la charitable intention de « diminuer sa peur » ; et le brave homme, reconnaissant, lui avait appris que « *donna* voulait dire femme, *cattiva*, mauvaise » (*Vie de H. Brulard*, Paris, Champion, 1913, 2 vol. in-8° ; t. II, p. 190). *Donna cattiva !* Ce fut par ces paroles — symboliques, dirait-on — que Beyle, à l'âge de dix-sept ans, commença à prendre contact avec la langue italienne.

[2] M. Pierre Ronzy a découvert, il y a trois ans, une signature de Henri Beyle enfant, au dernier feuillet d'un exemplaire de l'*Enfer* traduit par Balthazar Grangier (Paris, 1596, in-12), conservé à la Bibliothèque municipale de Grenoble, sous la cote P. 293. Ce petit volume, relié en parchemin et dépourvu de frontispice, est sans doute une relique de ces exemplaires de la *Divine comédie*, que Beyle trouva « dans le rayon de la bibliothèque paternelle occupé par les livres de sa pauvre mère, et qui faisaient — nous dit-il — sa seule consolation pendant la *tyrannie Raillane* » (*H. Br.*, t. I, p. 91). Cela prouve, en tout cas, que Beyle a pu, dès sa première adolescence, connaître de

dans des traductions françaises et, jusqu'alors, jamais l'idée ne lui était venue d'apprendre la langue de Dante. Ce n'est qu'en arrivant à Milan, au milieu des fêtes et des bals si gais qui s'organisèrent après Marengo (cf. *La Chartreuse de Parme,* I), qu'il comprit combien la connaissance de cet idiome lui était désormais indispensable. Aussi s'adonna-t-il avec ardeur à l'étude de la grammaire italienne, utilisant sans doute cette méthode de Veneroni-Gattel qu'il avait emportée dans ses bagages, et dont l'un des auteurs, l'abbé Gattel, avait été son maître de grammaire générale et de logique à l'Ecole Centrale de Grenoble [1].

Dès le 29 juin 1800, Beyle écrivait à sa sœur Pauline qu'il faisait « tous ses efforts » pour apprendre un peu d'italien; mais il se plaignait que, n'ayant pu trouver un bon maître, il allait très lentement [2]; d'autant plus qu'il n'avait, disait-il,

près le Livre de Dante, et non seulement en soupçonner les âpres beautés à travers les gravures d'un texte italien, comme M. Arbelet le suppose dans sa thèse sur *La Jeunesse de Stendhal* (édit. comm., Paris, Champion, 1919, 2 vol. in-8° ; t. I, p. 180).

[1] La *Grammaire italienne* de Veneroni-Gattel (1 vol. in-8°) figure dans l' « Etat des effets appartenant à M. H. Beyle sous-lieutenant à la 4e comp. du 6e régiment de Dragons », daté de Bra, le 10 vendémiaire an X (Cf. Arbelet, *J. St.*, t. II, p. 208). Comme on sait, Veneroni n'est que le nom italianisé du grammairien et lexicographe français Jean Vigneron (Verdun, 1642 + Paris, 1708), auteur du fameux *Maître italien* — d'où l'abbé C. M. Gattel a tiré sa méthode (1re édit., Lyon, Bruyset, 1800).

[2] *Correspondance de Stendhal,* éd. Paupe et Cheramy, Paris, Bosse, 1908, 3 vol. in-8° ; t. I, p. 7.

Après « *trouver un...* » l'autographe est déchiré; M. Arbelet (*J. St.*, t. II, p. 97, note 3) ajoute le mot « *maître* » ; nous préférons interpréter « *bon maître* », soit parce qu'il est fort peu probable que Beyle n'ait pu trouver, dans une ville comme Milan, un maître d'italien, soit parce qu'il résulte d'un passage inédit de sa lettre à Pauline du 10 nivôse an IX [31 décembre 1800] qu'il avait pris des leçons d'italien pendant son séjour milanais (« J'aurais désiré prendre encore deux ou trois mois de clarinette et autant d'italien, pour être ferme, mais je n'ai pas assez de temps pour que cela me puisse être profitable »).

Beyle prendra un autre maître d'italien à Brescia, le 13 messidor an IX [2 juillet 1801] (Cf. son *Journal*, éd. Debraye et Royer, t. I, Paris, Champion, 1923, in-8°, p. 19).

aucune disposition naturelle pour les langues étrangères (Corr., t. I, p. 55).

Malgré tout, il fit de sensibles progrès; au bout de six mois, le 23 décembre (2 nivôse an IX), il se risqua même à écrire à sa sœur une lettre d'une trentaine de lignes, toute rédigée en italien (Corr., t. I, pp. 17-18). Cette lettre, à vrai dire, fourmille de fautes d'orthographe et de barbarismes — les éditeurs de la *Correspondance* stendhalienne n'ont pas seulement, comme ils le déclarent, respecté ces fautes, mais ils en ont ajouté dans la transcription —; cependant, telle qu'elle est, et en tenant compte qu'elle a été écrite au courant de la plume et sans brouillon, elle ne fait pas trop de honte aux connaissances linguistiques de l'illustre débutant.

Le 1er février 1801, Henri Beyle, déjà sous-lieutenant au 6e Dragons et attaché à l'Etat-Major, est nommé aide de camp du général Michaud, commandant la 3e Division Cisalpine; et, le 2 mai suivant, il quitte Milan avec son général, pour rejoindre la garnison de Bergame. Là-bas, ses occupations militaires lui laissent beaucoup plus de loisirs qu'à Milan. Et le jeune Beyle — littérateur déguisé en soldat — en profite pour cultiver son génie.

« En 1801, écrit M. Arbelet (J. St., t. II, p. 166), Beyle veut la gloire; il croit la mériter; il pense que c'est pour lui un devoir étroit que de tout faire pour l'obtenir; et, passionnément, il y travaille. » C'est y travailler déjà que d'aller au théâtre, et il y va tous les soirs. A Bergame il y avait alors deux théâtres, « l'un, très beau, dans le *Borgo,* qui est la partie de la ville située en plaine, l'autre, en bois, sur la place de la cité » (Journ., t. I, p. 4). C'était ce petit théâtre en bois, le plus près du siège de la garnison, que Henri Beyle fréquentait d'habitude avec le général Michaud.

Dans son *Journal* (t. I, pp. 5 et suiv.), Stendhal nous a conservé les titres des principales pièces qu'il a vu jouer : le 11 mai c'est *L'Avventuriere notturno* de Federici, « pièce, note-t-il, faisable en français », et qu'il va lire aussitôt dans la collection véni-

tienne du *Teatro moderno applaudito;* le 17 mai, c'est une comédie qu'il appelle, avec un barbare mélange d'italien et de français, *La Preventione paternella;* le lendemain, c'est *Epicaride e Nerone,* « assez bonne tragédie » de Legouvé, mise en italien.

Le 19 mai enfin (29 floréal an IX), il enregistre dans son *Journal* (t. I, p. 8) : « On a joué ce soir *Zelinda e Lindoro,* excellente comédie de Goldoni. » Et il ajoute aussitôt, obéissant à son irrésistible passion du théâtre : « On pourrait en tirer une bonne pièce française. »

Il faut croire que la représentation de cette comédie l'a singulièrement frappé, puisque, malgré la fièvre qui le tourmente tous les soirs et qui l'oblige d'aller à Milan consulter le docteur Gonel, il n'oublie point son projet. Dès son retour de Milan, le 27 mai (7 prairial), il loue « chez le libraire Antoine, sur la place de la haute ville », le premier tome des Comédies de Goldoni (éd. Zatta, Venise, 1788), où se trouve précisément — avec *Il Teatro comico, Pamela nubile* et *Pamela maritata* — la pièce de *Gli amori di Zelinda e Lindoro;* et le soir même il en commence la traduction, qu'il achève une quinzaine de jours plus tard, le 12 juin (23 prairial), à une heure du matin (Journ., t. I, pp. 10-13).

C'est de cette traduction inédite, qui existe parmi les papiers de Stendhal conservés à la Bibliothèque municipale de Grenoble — et que nous avons pu examiner à notre aise grâce à l'obligeance du conservateur M. Royer, — que nous allons rendre compte dans cette étude.

⁂

Le manuscrit des *Amours de Zélinde et Lindor* se compose de quatre cahiers, formés respectivement de 24, 24, 32 et 34 pages, de la dimension de 25 cent. × 19 ½. Le premier de ces cahiers, contenant le début du premier acte, jusqu'à la X[e] scène, est conservé séparément sous la cote R. 302, tandis que les trois

autres ont été reliés dans le XIVe volume des manuscrits stendhaliens, sous la cote R. 5896 (fol. 142-186); ce qui a fait croire à M. Arbelet, dans sa *Jeunesse de Stendhal* (t. II, p. 168, note 4), qu'il existait deux essais de version de la pièce de Goldoni, dont l'un interrompu à la Xe scène. Mais il n'en est rien. La traduction des *Amours de Zélinde et Lindor* est unique, et elle se trouve tout entière dans les papiers que nous venons de mentionner.

L'écriture de Beyle — qui n'avait alors que dix-huit ans et trois mois — est élancée et rapide, mais assez claire et appliquée; elle n'a rien à voir avec les griffonnages indéchiffrables du futur Stendhal. Le manuscrit présente très peu de ratures et de corrections; ce qui prouve que Beyle écrivait *currente calamo,* et la plupart du temps sans se relire. D'après les différences de caractère et d'encre, on peut déduire que le travail a été fait à une douzaine de reprises environ.

Mais qu'est-ce que cette comédie des *Amours de Zélinde et Lindor?* — C'est une pièce d'intrigue, pathétique et romanesque, la première d'une trilogie sur les aventures de ces deux amants (comprenant encore *la Jalousie de Lindor* et *les Inquiétudes de Zélinde*), que Goldoni bâtit en quelques jours, se trouvant à Paris, à la requête d'une troupe vénitienne; pièce assez faible, et qui — de l'aveu même de l'auteur (*Mémoires,* éd. orig., t. III, p. 87) — n'eut pas beaucoup de succès sur les théâtres de Venise; mais qui est, comme toutes les productions du comique italien, pleine de facilité et de naturel dans le dialogue, et qui se distingue par l'extrême complication de ses intrigues, nouées et dénouées avec une bravoure étourdissante. Nous nous contenterons de résumer cette pièce dans ses traits essentiels.

Le beau Lindor et la charmante Zélinde, un jeune homme et une jeune fille bien nés, mais réduits, par suite d'on ne sait quels malheurs domestiques, à entrer en condition, se trouvent ensemble, loin de leurs parents, au service d'un vieux gentilhomme de Pavie, le sieur don Robert. Lindor est employé comme secrétaire, Zélinde comme femme de chambre.

Les deux jeunes gens s'aiment d'un amour ardent, mais honnête et secret; malheureusement — comme il arrive quelquefois dans la vie et presque toujours au théâtre — il y a de méchants personnages qui s'opposent à leur bonheur.

Ici, de ces trouble-fêtes, il n'y en a pas moins de trois. D'abord la femme de don Robert, donna Eléonore, beaucoup plus jeune que son mari, mais revêche, capricieuse et chicanière; en voyant les sollicitudes paternelles que don Robert, homme d'excellent cœur et d'une honnêteté scrupuleuse, a pour Zélinde, elle croit sottement qu'il en est amoureux, et s'en prend à sa femme de chambre.

En second lieu le fils de don Robert, don Flaminio, jeune dameret, fat et primesautier, qui raffole de l'adorable soubrette et l'importune de ses assiduités.

Enfin le maître d'hôtel, Fabrice (voilà la première fois peut-être que ce nom bien stendhalien apparaît dans un ouvrage de Beyle), Fabrice, le mauvais génie de cette pièce, tour à tour effronté et rampant, malhonnête et patelin, amouraché lui aussi de Zélinde, et qui, sous couleur de favoriser la passion de don Flaminio, ourdit des trames et des stratagèmes de toute sorte pour attirer la jeune fille dans ses filets.

Tandis que Zélinde et Lindor, se croyant seuls, se confient leur amour, et échangent leurs impressions et leurs inquiétudes au sujet de don Flaminio et de Fabrice, ce dernier, caché dans une armoire, découvre leur secret et entend ce qu'ils disent de lui.

Alors, pour se venger, Fabrice cherche le moyen de faire chasser Lindor de chez don Robert. Dissimulant toujours sa passion pour Zélinde, il va raconter à don Flaminio ce qu'il vient d'apprendre, et, pour l'exciter contre Lindor, il lui attribue les pires médisances, et il le traite de faussaire, d'imposteur, de canaille; ce qui ne l'empêche pas, au bout d'un moment, de se montrer d'une courtoisie parfaite avec Lindor.

En attendant, don Robert, à qui son fils Flaminio a tout rapporté, surprend Lindor et Zélinde en train de roucouler tendre-

ment. Sur-le-champ, d'un air calme, mais inflexible, le vieillard renvoie Lindor; puis il s'efforce d'expliquer à Zélinde désolée les raisons de son acte, et il tâche de la persuader qu'il l'a fait pour son bien; mais voilà que cette chipie d'Eléonore survient; elle interprète mal l'affabilité que son mari témoigne à la jeune fille; et, aussitôt que don Robert est parti, dans un accès de jalousie, elle chasse Zélinde.

Cependant Zélinde, avant de s'en aller, exaspérée par les calomnies de Fabrice, découvre à Eléonore la louche conduite du maître d'hôtel et de don Flaminio.

Lorsque don Robert revient et apprend tout ce qui s'est passé en son absence, il se fâche contre tout le monde, irrité surtout qu'on ait osé renvoyer Zélinde sans son consentement : « Zélinde, dit-il, reviendra chez moi. Je la retrouverai, je la ramènerai. Eléonore est une ingrate, mon fils un impertinent, Fabrice un imposteur. Ce sont tous des perfides, des ennemis. Je mérite plus de respect et Zélinde plus de compassion. »

Lindor et Zélinde, renvoyés tous les deux de la maison de don Robert, ne sachant plus rien l'un de l'autre, ont la chance de se rencontrer dans une rue de Pavie. Lindor a déjà trouvé une place de domestique chez une cantatrice, la signora Barbara, et il engage vivement Zélinde à se présenter à sa nouvelle maîtresse, qui est justement en train de chercher une femme de chambre.

Tout est décidé, et ils se séparent; Lindor se dispose à partir, suivi d'un portefaix qui a sur le dos la malle de Zélinde, lorsque don Robert arrive et ordonne au portefaix de reporter la malle chez lui. Après quelques dits et contredits, Lindor doit laisser faire et, tout mortifié, rentre chez la cantatrice.

Au bout d'un moment, on frappe; c'est Zélinde qui vient offrir ses services à la signora Barbara. Naturellement, Zélinde et Lindor font semblant de ne pas se connaître; mais dès que Barbara a tourné le dos, ils s'oublient; Barbara survient et les surprend dans un transport de joie; Lindor, qui a de la présence d'esprit, tâche de la persuader qu'ils sont gais... du bonheur de servir une si charmante patronne.

Mais, après une autre absence, Barbara retrouve Zélinde (à qui Lindor vient d'apprendre l'histoire de la malle) en train de pleurer à chaudes larmes. Zélinde lui dit alors qu'elle se désole... en pensant à une maîtresse qu'elle a eu l'honneur de servir et qu'un mauvais médecin a tuée.

Sur ces entrefaites, don Flaminio arrive; sous prétexte de venir présenter ses hommages à la cantatrice, il veut s'assurer si Lindor est chez elle. A sa grande surprise, il y trouve aussi la jolie Zélinde, qui s'effraye en le voyant; quant à Lindor, qui entre avec une tasse de chocolat, dès qu'il aperçoit don Flaminio, il laisse tout tomber par terre.

Mais voilà que Fabrice, le maître d'hôtel, poussé par la curiosité de retrouver Lindor, force lui aussi la porte de Barbara. Lorsqu'il voit tout ce monde assemblé, pour se tirer d'embarras, il dit à don Flaminio que son père, ayant su qu'il court après Zélinde, l'a prié d'aller à sa recherche; en même temps, il apprend à Zélinde que don Robert est toujours prêt à la recevoir chez lui, pourvu qu'elle consente à quitter Lindor. A ces révélations inattendues, l'ahurissement de Barbara est au comble; elle chasse les deux amants et, dégoûtée d'une profession qui l'expose à de telles mésaventures, elle décide d'abandonner le théâtre et de se retirer dans son pays natal.

L'épisode de la cantatrice — fait digne de remarque — est la seule partie de cette pièce qui ait suggéré à Beyle une ligne de commentaire : « Cet épisode — écrit-il — ou autre semblable, entièrement supprimé. » La remarque est judicieuse, car les scènes de la cantatrice, qui occupent tout le deuxième acte, sont un véritable hors-d'œuvre. Au début du troisième acte, Zélinde et Lindor se trouvent en effet de nouveau sur le pavé, comme lorsqu'ils sortaient de la maison de don Robert.

Ils se promènent tristement sur les quais du Tessin, ils se regardent et parlent de leur misère. Cependant une barque aborde au rivage; il en descend un gentilhomme, don Frédéric, vieil ami de donna Eléonore; il demande quelques renseignements à Lindor, qui finit par lui raconter l'histoire de son infor-

tune. Don Frédéric, apitoyé, promet de plaider auprès de don Robert la cause des deux amants.

Après deux courtes apparitions de donna Eléonore et de Fabrice, Flaminio arrive et veut poursuivre Zélinde qui, par prudence, s'est esquivée derrière un tas de bois; Lindor lui barre le chemin et met la main à l'épée.

Aux cris de don Flaminio, un caporal accourt du corps de garde avec six soldats et arrête Lindor. Zélinde, alors, n'a plus d'autre ressource que d'aller se jeter aux pieds de don Robert. Elle y va, en effet, et l'excellent vieillard, touché de la constance, de la tendresse, de la fidélité des deux amants, consent à les recevoir encore chez lui, avec l'emploi qu'ils avaient auparavant. Sur-le-champ, il envoie Fabrice à la garde du Tessin pour faire délivrer Lindor, et s'engage à écrire aux parents des deux jeunes amoureux, afin que Zélinde et Lindor puissent au plus tôt couronner leurs feux et convoler en justes noces.

⁂

Que l'ombre de Stendhal nous pardonne, si nous osons pendant un moment nous ériger en censeur, et éplucher sa traduction avec les besicles du pédant.

Ce qui frappe d'abord dans le manuscrit des *Amours de Zélinde et Lindor,* c'est la quantité de fautes d'orthographe dont il est émaillé. Du reste, on ne doit pas s'en étonner : Beyle avait un véritable penchant pour les fautes d'orthographe; il les considérait même comme une marque précieuse de spontanéité : « J'en fais beaucoup, et je les aime » — déclarait-il candidement dans une lettre à sa sœur Pauline (Corr., t. I, p. 88).

Nous citerons parmi les plus fréquentes : pa*t*ion et compa*t*ion; ame*ill*orer; m*e*auvais; difficil*l*e, lat*t*érale, vit*t*e, dit*t*e, paral*elle*; sou*f*rir, su*p*orter, su*p*lier, tranqui*l*iser, ra*t*rister, la ma*l*e; v*a*nger, rep*a*ntir, re*g*eton, *e*nclination.

Quelques-unes de ces fautes sont dues sans doute à l'influence inconsciente du texte italien qu'il a sous les yeux, comme par exemple : un grand armoire (*un grande armadio*); la padrone (*la padrona*); ils content sur ma mort (*contano sulla mia morte*); cela me con*vint* toujours davantage du peu d'estime dont je jouis (*ciò mi convince*, etc.); quelcun (*qualcuno*); abbandonner (*abbandonare*); reccommandation (*raccomandazione*); incomoder, accomoder (*incomodare, accomodare*); embaras (*imbarazzo*); honete (*onesto*); *Ticin* (*Ticino*); *g*eter (*gettare*), etc.

Mais l'influence du texte italien ne se limite point à l'orthographe : elle s'étend aussi aux locutions et au sens des mots. Voici de véritables italianismes : retourner, pour revenir (*ritornare*); le diable est galant homme, pour honnête (*galantuomo*); me voilà ici, la voilà là (*eccomi qui, eccola là*); faquin, pour portefaix (*facchino*); accommoder des dentelles, pour raccommoder (*accomodare*); *la* propre naissance (*la propria nascita*); se contenir, pour se conduire (*contenersi*); je ne vois pas l'heure, pour il me tarde (*non vedo l'ora*), etc.

Les contresens ne manquent pas non plus :

Eh! cospetto di Bacco! est traduit :	hé, *visage* de Bacchus!;
La lavandaia vi aspetta :	la *lessive* vous attend;
E' un buon umorino :	c'est un *bon petit homme;*
Un giovinastro mal creato :	un *grand flandrin* mal élevé;
Signori miei garbatissimi :	mes *très rusés* messieurs;
Andate subito :	allez *sûrement;*
Ripieghi :	*refuges;*
Molestie :	*modestie;*
Catasta di legna :	*clôture en planches.*

Il y a encore quelques mots laissés en blanc, détail important à relever, car cela nous indique que la version a été faite sans le secours du dictionnaire. Ainsi, par exemple, Beyle ne traduit pas *giovane di garbo* (a. II, sc. 18), *rammarico* (a. II, sc. 20), *persona sofistica* (a. III, sc. 7), *a dispetto mio* (a. III, sc. 4), *l'astio* (a. III, sc. 15).

***

Malgré les diverses fautes et impropriétés que nous venons de remarquer, la traduction des *Amours de Zélinde et Lindor*, presque littérale et sans aucune prétention d'élégance, montre néanmoins que Henri Beyle, à l'âge de dix-huit ans, comprenait déjà suffisamment un texte italien de difficulté moyenne et dans le langage de la conversation, comme celui de Goldoni; et elle nous prouve aussi avec quel enthousiasme et quelle abnégation le jeune lieutenant grenoblois s'était adonné à l'étude de la langue italienne pendant ses loisirs de garnison.

Mais pourquoi Beyle a-t-il entrepris, continué et mené à bout cette traduction? Est-ce là un simple exercice de version, que ce travailleur acharné et ce graphomane impénitent aurait fait rien que pour s'assouplir dans l'interprétation de la langue italienne et en pénétrer les finesses?

Nous ne le croyons pas.

On sait qu'à tous les âges de sa vie, et surtout dans sa jeunesse, Henri Beyle a été hanté par la vocation du théâtre. « Dès ma plus tendre enfance — écrit-il dans son *Journal* [1] — d'aussi loin que je puisse me souvenir, j'ai voulu être poète comique. Toutes les opérations de mon corps, de ma tête et de mon âme ont tendu là. » A dix ans, il composait une comédie tirée des œuvres de Florian, *Piklar*. A quinze ou seize ans, il faisait *Selmours, ou l'homme qui les veut tous contenter,* tiré d'une nouvelle du même auteur. Deux mois avant la traduction de *Zélinde et Lindor,* étant à Reggio, il avait bâti le plan en 5 actes des *Quiproquos,* comédie d'intrigue, roulant, ainsi que la pièce de Goldoni, sur une histoire d'amour et de jalousie. Dans le même cahier des *Quiproquos,* il note le projet d'un *Ulysse* en

[1] Ed. Stryienski et de Nion, Paris, Charpentier, 1888, in-18, p. 55 (Réflexion du 19 messidor an XII [8 juillet 1804]).

5 actes et en vers; puis c'est une tragédie moyenâgeuse, *Le soldat croisé revenant chez ses parents.* A Milan, il lit les huit premiers volumes du *Lycée* de La Harpe et « réfléchit profondément sur l'art dramatique » (Journ., t. I, p. 3). A Bergame même, il songe à une pièce satirique, *La Soldatomanie ou la Manie du militaire,* et la représentation de la pièce de Federici, *L'avventuriere notturno,* lui donne envie de la traduire en français. C'est vers la même époque, et toujours à Bergame, qu'il conçoit encore *Le ménage à la mode,* comédie en 5 actes et en vers, dont l'intrigue est, comme celle des *Amours de Zélinde et Lindor,* d'une complication excessive.

Toute cette activité dramatique de Henri Beyle est là pour nous éclairer, s'il en était besoin, sur les intentions du jeune écrivain; en traduisant la comédie de Goldoni, ce n'est pas seulement à un modeste exercice de version qu'il voulait s'appliquer; son idée, c'était d'adapter la pièce au théâtre français; et c'est sans aucun doute en ce sens qu'il faut interpréter l'apostille par laquelle il termine son manuscrit : « *cette traduction doit être considérée comme échafaudage et non point comme ouvrage* » : échafaudage donc d'une pièce qu'il voulait écrire pour la scène française, et qui aurait dû le tirer de cette obscurité qui lui était si pénible et l'acheminer à la réalisation de son rêve de gloire [1].

Il reste à voir pourquoi Beyle, qui, on le sait, n'aimait pas Molière, a été tellement enchanté de cette pièce médiocre, au point de la juger « excellente » et d'y consacrer quinze jours de travail pour la traduire.

Les raisons, à notre avis, sont à rechercher dans la nature même de Beyle. Dans la *Vie de Henri Brûlard* (t. I, p. 264), il nous fait à ce propos un précieux aveu concernant les prédilections de sa jeunesse : « Il me fallait [alors], dit-il, la comédie

[1] Cf., dans l'*Intermédiaire des Chercheurs et Curieux* du 10 février 1926 (col. 133-135), notre article sur « *Le Faux Métromane* », *projet de comédie inédit, par Stendhal.*

romanesque, c'est-à-dire le drame peu noir, présentant des malheurs d'amour... » Et à un autre endroit (t. I, p. 108) il déclare que « les histoires d'amour mêlées de générosité » étaient « son faible ».

Le théâtre de Goldoni donc, et en particulier cette comédie des *Amours de Zélinde et Lindor*, avec ses aventures sentimentales et romanesques, était bien propre à satisfaire ses dispositions et ses goûts, et il n'est pas étonnant, à ce point de vue, qu'il prît alors plus de plaisir à lire Goldoni que le grand Molière, dont le comique de raison et de vanité lui desséchait le cœur (cf. J. St., t. I, p. 175).

Quelques années plus tard encore, Beyle, partageant l'avis de Fénelon, trouvera que Molière « jusque dans sa prose ne parle point assez simplement pour exprimer toutes les passions [1] »; et, lorsqu'il voudra réformer son style, le « délaharpiser » et le « dégagnoniser », comme il dit (Journ., t. I, p. 88), c'est surtout au « charmant Goldoni » (Corr., t. I, p. 88) qu'il demandera, pour la comédie, des modèles à imiter et des exemples à suivre.

En 1804, pendant son séjour à Paris, il ne se lassera pas de lire les œuvres du fécond poète italien, songeant à « refaire à la française beaucoup de sujets que Goldoni a traités à l'italienne » (Journ., t. I, p. 94). *Il Bugiardo, Il Molière, La Vedova scaltra, Il Cavaliere di buon gusto, Il Poeta fanatico, La finta Ammalata, La Donna di garbo* lui feront la plus agréable impression [2]. « Goldoni ne sublime pas ses caractères — remarque-t-il après avoir analysé *Il Bugiardo* — ...mais [ses pièces] sont parfaitement dans la nature. La vérité dans les sentiments et le naturel dans l'expression sont les caractères de cet auteur. Je ne puis que gagner à lire le naturel Goldoni [3]. » Et, au sujet

[1] Note inédite (Bibl. mun. de Grenoble, ms. R. 5896, vol. I, f° 125).

[2] Cf. son *Journal*, t. I, p. 66, 68, 72, 94-97, 99, et sa *Correspondance*, t. I, p. 98. A la même époque, il lut aussi les *Mémoires* de Goldoni, qui l'intéressèrent beaucoup par leur style, d'une « extrême clarté » (*Ibid.*, p. 93-94).

[3] Note inédite (Bibl. mun. de Grenoble, ms. R. 5896, vol. I, f° 115). Cf. *Journal*, t. I, p. 183 : « Je travaille assez. Rey me parle encore de *mon peu de naturel* » (1er frimaire an XIII [22 novembre 1804]).

de la *Maison de Molière,* comédie de Goldoni imitée par Mercier, il écrit dans son *Journal* (t. I, p. 97), comme conclusion d'un chaleureux éloge de la pièce : « Goldoni est peut-être le poète le plus naturel qui existe. »

Ainsi Henri Beyle, du temps de son apprentissage littéraire, étudiait et admirait l'aimable Vénitien, que Voltaire avait si heureusement défini jadis — et pour les siècles — « *incomparabil pittore e figlio della Natura* ».

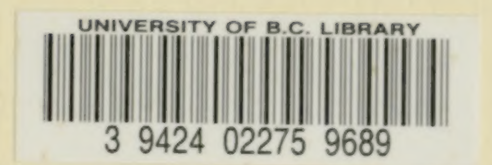
IMPRIMÉ PAR

ALLIER PÈRE ET FILS

POUR

ÉDOUARD CHAMPION

MEMBRE DU STENDHAL-CLUB


UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 02275 9689

ÉDITIONS DU STENDHAL-CLUB

---

1. P. Martino. Stendhal. *Del Romanticismo nelle Arti.*
2. Ch. Simon. Stendhal et la police autrichienne, d'après des documents inédits.
3. F. Boyer. La bibliothèque de Stendhal à Rome (1842).
4. M.-J. Durry. Une lettre inédite de Stendhal.
5. F. Boyer. Logements de Stendhal à Rome (1831-1842).
6. F. Boyer. Le gagne-pain de Stendhal (1830-1842).
7. P. Martino. Sur les pas de Stendhal en Italie.
8. F. Boyer. Donato Bucci et les dernières volontés de Stendhal.
9. Ch. Simon. Les souvenirs du baron de Strombeck et de Louis Spach sur Stendhal.
10. F. Boyer. Bibliothèques stendhaliennes à Civita-Vecchia et à Rome.
11. M.-J. Durry. Stendhal et la police pontificale.
12. M.-J. Durry. Stendhal et son travail consulaire : un échantillon inédit.
13. J. Deschamps. Stendhal et De Potter.
14. F. Boyer. Les lectures de Stendhal.
15. J. Deschamps. Stendhal et l'Espagne.
16. P. Jourda. Vieusseux et ses correspondants français.
17. F. Boyer. Stendhal et les historiens de Napoléon.
18. Manlio D. Busnelli. Stendhal traducteur de Goldoni.

